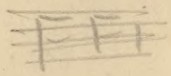
H-A
C3/37
51876.f.1

397

C3.

HERON-ALLEN.

51816.f.1



D6
32 F

Die

Viola alta.

Ihre Geschichte, ihre Bedeutung und die Principien ihres Baues.

Von

HERMANN RITTER.

Heidelberg.
Verlag der Universitätsbuchhandlung von Georg Weiss.
1876.

Seiner Königl. Hoheit dem Großherzog Friedrich von Baden
ehrerbietigst zugeeignet
vom Verfasser.
Heidelberg. 1876. März.

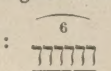
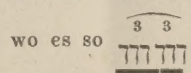
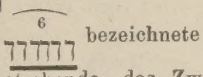
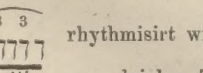
Capitel I.

Es giebt Ungenauigkeiten und Inconsequenzen, die unwesentlich sind d. h. die das Wesen der Sache, der sie angehören, nicht beeinträchtigen. Solche Ungenauigkeiten sind z. B. die unten angemerkten. [1])

Es giebt aber noch eine zweite Art von Ungenauigkeiten und Inconsequenzen; nämlich solche, die wesentlich sind d. h. die in dem Wesen der Sache

[1]) Das Zeichen, welches anzeigt, das ein Ton um eine halbe Tonstufe erhöht werden soll, ist ♯ (also sichtlich ein Doppelkreuz). Täglich kann man aber von Fachleuten dieses Zeichen „einfaches Kreuz" nennen hören und es auch als solches in manchen Theoriebüchern für Musik lesen. Das Zeichen hingegen, das anzeigt, dass ein Ton um zwei halbe Tonstufen soll erhöht werden, ist 𝄪 (also sichtlich ein einfaches Kreuz). Man liest dasselbe aber stets als „Doppelkreuz" und hört es als solches nennen. — Eine andere Regel sagt: Ein *b* vor einer Note erniedrigt dieselbe um eine halbe Tonstufe, man hängt der Note, wenn ihr Name ein Consonant ist, die Sylbe *es*, hingegen wenn ihr Name ein Vokal ist, den Buchstaben *s* an. Warum findet diese Regel nicht auch Anwendung auf die Note *h*? Warum heisst dieselbe um eine halbe Tonstufe erniedrigt nicht *hes*?

Eine fernere Ungenauigkeit, die wenn sie befolgt würde, zu Entstellungen Anlass geben könnte, ist die Verwechslung von Doppeltriolen und Sextolen. Die Verwechslung dieser beiden Notengruppen ist jedoch weder die Schuld der Theoriebücher noch der Musiklehrer, sondern dieser orthographische Fehler geschieht meistens unachtsamer Weise durch die Componisten

Wie oft sieht man angezeigt:  wo es so  bezeichnet sein müsste. Komisches in dieser Sache ist, dass in den meisten Fällen die so  bezeichnete Notengruppe doch so  rhythmisirt wird, da das Gefühl, das Widerstrebende, das Zweitheilige mit dem Dreitheiligen zu gleicher Zeit nicht zulässt. In den seltensten Fällen ist es Absicht des Componisten, dreitheiligen Rhytmus mit zweitheiligem zu gleicher Zeit haben zu wollen.

Wenn diese angemerkten Ungenauigkeiten, die sich bis jetzt ungestört fortgeerbt haben, auch keine grosse Begriffsverwirrung und Verunstaltung der Sache selbst angerichtet haben, so sind dieselben doch nichts weniger als statthaft.

Anmerkung. Die oben befindliche Abbildung ist der auf pag. 11 erwähnten Grabplatte des Domes zu Schwerin in Mecklenburg entnommen.

liegen und so die Sache selbst beeinträchtigen und entstellen. Ungenauigkeiten und Inconsequenzen solcher Art an der bisherigen Altgeige oder Viola alta (Bratsche) nachzuweisen, dieselben zu berichtigen, sei die Aufgabe dieser Schrift; ihr praktischer Endzweck aber sei die Herstellung der wirklichen Viola alta und diesem so neugeborenen Instrumente seine ihm berechtigte Stellung anzuweisen.

Viola, der Name unseres Instrumentes, war der Allgemein- und Geschlechtsname für eine Anzahl ausser Gebrauch gekommener Bogeninstrumente des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Namen viola di gamba, viola d'amore, viola di bordone, viola pomposa, viola di spalla, viola bastarda, viola di braccio geben uns Zeugniss von der Allgemeinheit des Namens, der auch mit dem Worte „Geige" [1]) und „Violuntze" [2]) verwechselt werden durfte. Das Wort „Viola" bildet auch noch heute das Stammwort der Namen unserer gebräuchlichen Streichinstrumente; Viola ist gleichsam der Geschlechts- und Familiennamen der einzelnen Glieder dieser Instrumentengruppe. Die Namen Violino, Violoncello und Violone haben ihre Ableitung von dem Worte viola erfahren, indem violino das diminutivum von viola, violone das augmentativum von viola und violoncello wiederum das diminutivum von violone ist.

Unterrichten wir uns jetzt über die Herkunft des Namens Viola. Herr Welcker von Gontershausen lässt es in seinem Buche über den „Bau der Saiteninstrumente und deren Akustik" (Frankfurt a. M. 1870 p. 97) dahingestellt, ob der Name Viola abzuleiten sei von dem griech. φιάλη, weil die Körper der ältesten Geigen Aehnlichkeit mit einer Schale hatten. [3]) Im Griechischen hat jedoch φιάλη nie die Bedeutung irgend eines Musikinstrumentes noch eines Theiles eines solchen gehabt, sondern war einfach eine Schale. Das lat. phiala war wie bei Plinius u. A. zu constatiren ist, ein Trinkgeschirr mit flachem Boden. Bei den mittellateinischen Schriftstellern finden wir phiala in der Bedeutung

[1]) Siehe Fr. Diez rom. Wrtb. Th I. 212.
giga ital. altsp. provenç., gigeu altfr. ein Saiteninstrument, neuspan. giga, nfr. gigue ein Tanz mit Musikbegleitung; vom mhd. gîge, nhd. geige, dies vom starken Verbum gîgen. Nach Grimms Grammatik II. 47 noch erweislich altnordisch geiga (tremere) geigr (tremor), jenes also vom Schwingen der Saiten? (Grimms Grammatik II. 47). Mhd. (erst 1200) die gîge. Im Ahd. sagte man die fidulâ, fiedel. (Weigands Wrtb. I. 405.)

[2]) Siehe: Michael Praetorius „Syntagma musicum." 1619. Bd. II.

[3]) Vielleicht ist hierbei an die Sage gedacht worden, die sich an den Hermes anknüpft, sie schreibt diesem Gotte nämlich die Herstellung der Lyra zu, indem Hermes über den concaven Theil einer Schildkrötenschale Saiten spannte.

einer Quelle in Palästina, aus der der Jordan fliesst [1]), ferner in der Bedeutung einer Schale [2]) und eines heiligen Geräthes [3]). Ein einziges Mal wird fiala als Name eines Musikinstrumentes gebraucht, jedoch wie Ducange anmerkt irrthümlich [4]). Dann wiederum tritt fiala als Name eines Weingefässes auf [5]) und endlich bedeutet fiala das Tüchlein, was über dem Kelche in der Messe ausgebreitet wird [6]), Ducange meint, dass es filiola heissen müsse, da dieses Wort für Tüchlein in dieser Bedeutung feststehe. Ducange sieht fiala in dieser Anmerkung für eine Corrumpirung des Textes an.

Es sind hiernach keine Gründe vorhanden, den Ursprung der Viola selbst und des Wortes in φιάλη und von demselben abgeleiteten phiala und fiala zu suchen.

Eines Anderen werden wir sofort belehrt, wenn wir in dem provençalischen Worte viula den Namen eines Bogeninstrumentes kennen lernen und er-

[1]) Ducange. Glossar. mediae et infimae latinitatis.
Phiala, Fons, aquarum receptaculum: Graecis recentioribus, φιάλη. Adamnamus lib. 2. de Locis SS. cap. 19: Est ergo illius fontis nomen, qui est in Trachonitide, Fiala, plena aquarum semper, unde Jordanis mediterraneis meatibus derivatur. Vide quae de Phialis adnotamus in Descriptione aedis Sophianae.

[2]) Ducange. Glossar. mediae et infimae latinitatis.
Phiala cum candela. Anastasius in S. Silvestro P. P. pag. 14. In medio fontis columna porphyretica, quae portat Phialam auream, ubi candela est auro purissimo pens. lib. 50 ubi ardent in diebus Paschae Balsami librae 200 etc.

[3]) Ducange. Glossar. mediae et infimae latinitatis.
Phyala. Francisca, inter ministeria sacra recensetur in donatione S Rudesindi Episc. pro Monast. S Salvatoris de Cellanova, tom 3. Concil. Hispan pag 181: Conce dimus etiam Phyalas argenteas Franciscas II. soparia exaurata, lopas exauratas cum coopertoriis II.

[4]) Ducange Glossar. mediae et infimae latinitatis.
Fiala, perperam pro Fiola, Instrumentum musicum. Caesarius lib 6. Miracul. cap. 7. apud Macram in Hierolex.: Cum vice quadam jocularem introduxisset, et ille dulcedine Filae dormientem excitasset.

[5]) Ducange. Glossar mediae et infimae latinitatis.
Fiala, Phiala, vas vinarium. Correct. stat. Cadubr. cap. 75. Jubemus quod nullus hospes sive tabernarius . . . andeat . . . in ejus taberna sive hospitio tenere Fialas, quae non sint justae mensurae . . . . Jurati at hoc teneantur conficere unam bonam mensuram et justam, et cum ipsa justificare, vel facere justificari omnes Fialas et alias mensuras dictorum hospitum et tabernariorum.

[6]) Ducange. Glossar. mediae et infimae latinitatis.
Fiala. Mozarabibus, nobis operimentum lineum sacri calices ad Missam, ut docent docti Hagiographi ad. Offic. Mozarab tom. 5. Jun. Act. SS. pag. 219. col. 1: Ponit calicem super aram, et accipit Fialam sine sanctificatione, et ponit super calicem dicendo, etc. Sed legendum esse Filiolam jam dictum est in voce Filiola, 2.

fahren, dass alle mit *v* anlautenden prov. Wörter vorzugsweise lateinischen Ursprunges sind. (Siehe Fr. Diez rom. Wrtb.) „Der mittellateinische Ausdruck für viula ist vitula und dieses kann nur abgezogen sein aus dem lat. vitulari (springen wie ein Kalb, sich lustig gebärden)". Fr. Diez fährt fort, indem er sagt: „Die Violine war die üblichste Begleiterin von Lustbarkeiten. Ein Dichter bei Ducange nennt sie vitula, jocosa [1]). Springen, tanzen, musiciren sind ineinandergehende Begriffe und dass vitulari ein Substantiv vitula mit dem concreten Begriffe eines Instrumentes lieferte, ist den Sprachgesetzen gemäss. Aus vitula aber ward durch Umstellung prov. viutla und endlich viula, viola, hieraus ist ital. vióla geworden, das nicht unmittelbar aus vitula entstehen konnte; span. vihuela, franz. viole, altfranz vielle, vom lat. vitella, mhd. vigele." Ducange [2]), Wackernagel, Schade und Weigand theilen die Ansicht, dass viola seinen Ursprung in dem lat. vitulari hat. Wackernagel [3]) und Schade [4]) wollen sogar noch das ahd. in Otfrieds Evangelienharmonie vorkommende Wort fidulâ [5]) mhd. fiedel aus derselben Quelle herleiten, aus der das Wort viola stammt.

Zum Beschluss dieses Abschnittes mögen noch weitere Belege für die Existenz der verschiedenen Namen des in Rede stehenden Bogeninstrumentes folgen, wie sie Ducange in seinem Glossarium nach Quellen aufgezeichnet hat.

---

[1]) Ducange. Gloss. med. et infim. lat.
Galfridus de Vino Salvo, qui floruit sub Ricardo I. Rege Angliae in Poëtria M. S. seu de Coloribus Rhetoricis:

Cymbala praeclara, concors symphonia, dulcis
Fistula, somniferae cytharae, Vitulae que jocosae.

[2]) Ducange. Gloss. med. et infim. lat.
Vitula, vidula, viella. Instrumentum musicum, nostris Vielle, et Violon dictum. Ugutio et Joan de Janua:

Vitula, quoddam instrumentum musicum, unde
Vitulari, cum vitula cantare.

[3]) Wackernagel. Altdeutsches Wörterbuch. 341.
videle, vigele ahd., fidula mittellat., vitula, vidula mittelfranz., viele von vitulari lustig sein.

[4]) Schade. althd. Wrtb. 192.
fidulâ ahd, mhd. videle aus mittellat. vitula, vidula, woraus auch provenç viula viola (für viutla) vom lat. vitulari (springen wie ein Kalb, sich lustig gebärden.)

[5]) sih thas ouh al ruarit, thaz organa fuarit lira, ioh fidulâ, ioh managfaltu suegula.

Vidula, Eadem notione, apud Constaninum Africanum lib. I. de Morbor. curat. cap. 16:

Ante, infirmum dulcis sonitus fiat de musicorum generibus, sicut campanula, Vidula, rota, et similibus. Occurrit praeterea in lib. M. S. Miraculorum Rupis amator. part. I. cap. 34.

Viella, Ejusdem notionis. Egidius Parisiensis, M. S. lib. I. Karolini:

. . . . . Et decantata per orbem
Gesta solent melicis aures mulcere Viellis.

Nicolaus de Bracia in Ludovico VIII:

Occurrunt mimi dulci resonante Viella,
Instrumenta sonant, non sistrum defuit illic, etc.

[Odo in Carm. de Varia Ernesti Ducis Bavariae fortuna, apud Marten. tom 3. Anecd. col 315:

. . . . . Sistris respondent cymbala dulces
Organa concordant voces, lyricisque Viellae
Contendunt odis, etc.]

Viela, in Stat. Ordin. Praemonstrat. Dist. 4. cap 10.

Le Roman de Girad de Vienne M S.:
Par le Palais vont grant joie menant,
Li uns Viole, li uns conte Romans
Le Roman de Philippe de Macedoine, M S.:
D'arpe, de Vielle aprist.
Le Roman du Renard M S.:
Harpes i sonnent et Vielles,
Qui font les melodies belles.
Colinus Musetus M S.:
J'alai à li praelet,
O tot la Vielle et l'archet,
Si li ai chanté le Muset.
Ménetriers de Vielle, in Chronico Flandriae. cap. 9.

Viola. Vox ejusdem originis et notionis, instrumentum musicum, quod vulgo nostri Viole dicunt. Sanutus lib. 2. part. 4. cap 21.: Alia genera dulcia musicorum, ut sunt Violae, cytharae et roctae.

[Statuta crimin. Soanae cap. 26. fol. 53.

Pulsando cum lira, Viola, leuto, seu alio quovis instrumento etc.]

Gervas. Tilber. in Otiis imper. 111. Decis. 92. ubi de Giraldo de Cabronis: Violam trahebat, dominae choream ducebant et equus ejus incomparabilibus circumflexionibus saltabat.

Violer, pro lyram pulsare, in Consolat. M S. lib. 3. ubi de Orpheo:

Et si doucement Viola,
Qu'il fist au doulz son de sa corde
Encliner à misericorde
Celles qui tormentent les armes . . . . .
Orpheuns prist si doucement
A demener son instrument,
Que pour son très doulz Violer,
Le roë cessa reoler.

Viola pro Viola. Sueno in Histor. Danica cap. 3.:

Quos ingenti tripudio coetus comitatur histrionum in Fiolis, citharis, et tympanis modulantes.

Viellator. Qui ejusmodi instrumentum pulsat, Gall. Vielleur. Vita S. Amalbergae tom 3. Julii, pag. 105.: Organistae, buccinistae, tympanistae, Viellatores, et citharistae etc.

Vieloor, apud Lobinellum in Gloss. ad calcem tom. 2. Hist. Britan.

Capitel II.

Nachdem wir im Vorhergehenden den Namen „Viola“ erklärt haben, wollen wir die Entwickelung unserer heute gebräuchlichen Streichinstrumente besprechen und in der Darlegung derselben die Beweisführung für die These liefern:

Die Viola alta verhält sich zu den übrigen Streichinstrumenten Violine, Violoncello und Violone, wie die menschliche Altstimme zu den übrigen menschlichen Stimmen Sopran, Tenor und Bass. Die Viola alta repräsentirt somit den Alt bei den Streichinstrumenten.

Zweifellos ist das Rebâb der Araber (rababe oder rebabeh) das altfrz. Rebek, die Mutter unserer heutigen Bogeninstrumente. [1])

Wir wissen, dass jenes Bogeninstrument in's Abendland importirt wurde, als sich ein friedliches Verkehrsleben der Völker des Abendlandes (der Spanier, Italiener und der Völker des Frankenreiches) mit den Arabern entwickelte,

[1]) Für die Existenz des rebâbs oder der rebabeh oder rababe noch heute im Orient geben uns folgende Stellen Bericht:

1. Vortrag des Prof. Lauth über „altegyptische Musik, gehalten in München 5. Juli 1873. „Die Production eines Virtuosen auf der 2-saitigen Rebabeh zu Luxor im Hause des Consularagenten Todros, begleitet von einer Pfeife und mehreren Darabuken, zum Tanze von neun Almeen“ — u. s. f.
2. Stelle aus dem Aufsatz von Ludw. Stern „Das Lied des Harfners“ in der Zeitschrift für egyptische Sprache etc. 1873. Der Verfasser spricht von dem Todten-Cultus der alten Egypter und erwähnt, dass es dem Sohne oblag „nicht nur das Grab des Vaters in einer Weise zu vollenden, wie es ihm selber zur Ehre gereichen könnte, sondern auch sein Andenken durch Todtenfeste — vielleicht am Todestage — zu feiern“ Weiter fährt der Verfasser fort: „Ganz ähnlich ist eine Sitte der heutigen islamitischen Bewohner Egyptens: Sie besuchen alle Feiertage vor Sonnenaufgang den Friedhof, sprechen eine Sure auf dem Grabe eines Anverwandten und vertheilen Datteln, Brode und dergleichen an die Armen; auch wird die Rebabe und Darabuke mitunter bei dieser Gelegenheit gespielt“ u. s. f.

nachdem letztere sich unter Tarik 711 in Spanien festgesetzt hatten, beim Weitervordringen nach Westen aber durch Karl Martell 732 abgewiesen wurden. [1])

Quellen für die Beobachtung der Weiterentwicklung dieses Bogeninstrumentes bestehen bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts besonders in einigen erhaltenen Ueberresten der bildenden und zeichnenden Künste sowie in einigen Schriftstellen. [2])

Die älteste Abbildung des Rebeks wurde von Abt Gerbert einem Manuscripte des 9. Jahrhunderts entnommen. Das Instrument hat nur eine Saite; die halbmondförmigen Schalllöcher, die auf orientalischen Ursprung hindeuten, sind in die Tafel eingeschnitten und die Saite liegt auf dem Stege auf. Ein Theil des Griffbrettes erscheint erhabener als die Tafel. Der Mönch Notker zu St. Gallen giebt in seinem Psalmenbuche (10. Jahrhundert) eine Abbildung des Rebek mit Bogen. Reliefs aus dem 11. Jahrhundert, auf welchen ein Musiker mit einem Bogeninstrument dargestellt ist, befinden sich in der Kirche des heil Michael in Pavia.

Im Capitale der Kirche St. Georges in Bocherville aus dem 11. Jahrhundert findet sich eine Reihe von 11 musicirenden Figuren ausgehauen. Hier sehen wir, wie eine dreisaitige Geige mit Ausschnitten zu beiden Saiten und vier halbmondförmigen Schalllöchern, welche die erste Figur zwischen den Knieen hält und eine viersaitige elliptische Armgeige, welche die achte sitzende und gekrönte Figur in der gewöhnlichen Weise spielt. In der Notre-Damekirche zu Paris (nach Mitte des 12. Jahrhunderts) befindet sich eine Statue, die eine mit vier Saiten bezogene, zierlich ausgeschnittene Geige hält. Man hält das 11. Jahrhundert für die Zeit des Ursprunges der Statue. Im Innern der Abtei St. Germain des Près in Paris, wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert, ist ein bärtiger Mann aus Stein gehauen mit einer fünfsaitigen grossen Geige in der Linken, welche er mit dem Bogen in der Rechten streicht. Der Körper der Geige ist lang gezogen, elliptisch, nicht ausgeschnitten, mit zwei länglichen etwas nach innen zugekrümmten Schalllöchern über dem Stege versehen.

[1]) Dass der orientalische Name (rebâb) für dieses sich bald mehr und mehr verbreitende Bogeninstrument nach und nach verdrängt wurde durch einen Namen, der den einheimischen (romanischen) Begriffen mehr entsprach (vitula, viutla, viula etc.) ist erklärlich.

[2]) Die meisten der hier angeführten Quellen der bildenden Künste zum Nachweis der Existenz eines Bogeninstrumentes finden sich vor in dem Werke von Hyacinth Abele „Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau.“ Neuburg a/D. 1874. (pag. 9—12)

An dem alten Portal der Abtei St. Denis, das im 12. Jahrhundert erbaut wurde, zeigen sich 3 Figuren mit Geigen von 3 und 5 Saiten. Das Portal der Notre-Damekirche zu Chartres, deren Gründung ebenfalls in die Mitte des 12. Jahrhunderts fällt, zeigt unter seinen Sculpturen eine dreisaitige Geige. Auf Glasmalereien und Vignetten von Pariser Handschriften aus dem 13. Jahrhundert erscheint unser besagtes Bogeninstrument schon mehr der heutigen Geigenform angenähert; zwar deuten die halbmondförmigen sich einander zugekehrten Löcher vertretenden Schalllöcher auf den orientalischen Ursprung, jedoch lässt sich aus der sanften Einbiegung in der Mitte der Zargen eine Annäherung an die heutige Geigenform constatiren. Der Bogen ist nach dem in Notkers Psalmenbuche gleich nämlich der gleichnamigen Waffe. In der rechten Nische des gothischen Portales der Kapelle St. Julien des Ménétriers, ehemals in der rue St. Martin (Paris) befand sich eine Statue, welche auf einer Geige spielte, die schon F-förmige Schalllöcher besitzt. Der Bogen ist gerade. Die Kapelle gehörte einem Spitale an, das 1330 gestiftet wurde. Die Figur wurde anfangs für den Minstrel Collin Musset, später aber für den Patron der Minstrels für den heil. Genest gehalten. Aus den Wandgemälden des Andrea Orcagna im Campo Santo zu Pisa (1370—1392) finden wir auf dem Bilde il trionfo della morte auf der linken Seite desselben eine Gesellschaft in einem Pommeranzenhain sich mit Lieblingsthieren unterhaltend. Von diesen Personen spielen zwei, die eine auf einer Cither, die andere auf einer 6-saitigen Geige, von der allerdings nur die Rückseite sichtbar ist. Die Rückseite ist mit Ornamenten versehen. Im Dome zu Schwerin in Mecklenburg (nach 1375 erbaut) befindet sich auf einer bronzenen Grabplatte mit vertieften Umrissen ein auf dem Rebek musicirender Engel. Zu Paris auf der k. Bibliothek in einem Manuscripte aus dem 14. Jahrhundert befindet sich eine Zeichnung. Dieselbe stellt eine zu Pferde sitzende Dame vor, welche eine 3-saitige Geige spielt. Das Profil zeigt, dass dieses Instrument sogar die Schnecke (Kopf) unserer heutigen Geige besass.

De Laborde (Jesuitenpater) zeigt in seinem Werke: Essai sur la musique T. I. pag. 287, ein Tavolo vom Jahre 1300, welches einem Manuscript der Pariser Bibliothek entnommen ist. Eine Anzahl Damen und ein Herr unterhalten sich mit Musik. Eine Dame spielt die Rebabe (Rebek).

In der Burg Carlstein in Böhmen, deren Ursprungszeit die Mitte des 14. Jahrhunderts ist, giebt es Abbildungen von Bogeninstrumenten, die fast ganz die Form der heutigen Geige haben.

Den Schriftstellen, die bei Gelegenheit der Etymologie des Wortes „Viola“ gegeben wurden, reihen wir an dieser Stelle noch eine aus dem deutschen Nationalepos dem Nibelungenliede und eine aus der Braunschweiger Stadtchronik (Chronicum picturatum brunsuicense) an, die, wenn auch nicht von der Weiterentwickelung des Bogeninstrumentes, so doch von dem Bestehen desselben Kunde gaben.

Dem Nibelungenlied, dessen Abschluss in's 13. Jahrdundert fällt, entnehmen wir folgende Strophen:

Sich kêrte gein dem schalle Gunther der künec hêr:
hört ir die doene, Hagene, die dort Volkêr
mit den Hiunen videlet, swer gegen der tür gât?
ez ist ein rôter anstrich, den er zum videlbogen hât.

Mich rivet âne mâze — sprach dô Hagene —
daz ich vor Volkêre in gesaz dem degene
ich was sie sîn geselle unt ouch er der mîn,
unt kom wir immer, widere daz sule wir noch mit triwen sîn.

Ne schowe, künec Gunther, Volkêr ist dir holt:
er dienet willelîche dîe silber unt die golt,
sîn videlbogen im snîdet durch den harten stâl:
er brichet uf den helmen die lichte schînenden mâl.

Man gesach nie videlaere so hêrlîchen stân,
also der degen Volkêr hinte hat gestân:
die sînen leyche hellent durch helm unt durch den rant;
jâ sol er rîten guotiu ros unt tragen hêrlich gewant.

In der Braunschweiger Stadtchronik vom Jahre 1203 findet sich folgender Passus:

„In diesem Jare geschah ein Wunderteken by Stendal in dem Dorpe geheten Ossemer, dar hat der Parner des Mitwerkens in der Pinxte und veddelte synen Buren so dem Danse, da quam en Donreschlach, und schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen unde XXIV. Lüde tod up dem Tyn.“

Ausser diesen Schriftstellen als Quellen für die Existenz eines Bogeninstrumentes liegen uns noch, allerdings sehr zweifelhafte und unzulängliche,

Berichte über Bogeninstrumente vor, wie der des Dominikanermönchs Hieronymus aus Mähren (13. Jahrhundert). Derselbe berichtet von dem Rebek nur, dass das zweisaitige Instrument gleichen Namens von tiefem Tone sei und giebt die Stimmung desselben auf C G an. Der Autor einer anonymen Abhandlung über Musikinstrumente (wahrscheinlich aus dem 13. Jahrhundert) nennt einen gewissen Albinus als Erfinder der viersaitigen Viola, deren Stimmung er mit A d g c^1 angiebt. Wer Albinus war, wird nicht bemerkt.

Soweit die ältesten Nachrichten über die Geige.

Wenn diese Nachrichten sowohl der zeichnenden und bildenden Kunst als auch der Schriftwerke nichts weiter sind als Documente für den Bestand eines Bogeninstrumentes, das sich aus dem Rebâb der Araber herausgebildet hatte bis zu einem unserer heutigen Geige ähnlichen Instrumente, so erhalten wir nun mit dem 16. und 17. Jahrhundert eingehendere Notizen und Besprechungen über Bogeninstrumente.

Capitel III.

Mit dem Anfange des 16. Jahrhunderts berichtet uns Sebastian Virdung in seiner „Musica getutscht“ (Basel 1511) von „Gross-Geigen, Trumscheit und Klein-Geigen.“ Martin Agricola notirt in seiner „Musica instrumentalis“, die 1528 zum ersten Male und 1542 zum zweiten Male erschien, drei Arten von Bogeninstrumenten, die im Bau gleichartig, im Ton, Umfang, Saitenzahl und Stimmung jedoch verschieden von einander waren.

1) Gross Geigen:

Discant: F a d g c^1
Ten. Alt: C F a d g
Bassus: G C F d g

2) Kleine Geigen:

Discant: G c f a
Alt. Tenor: C F a d
Bass: G C F a

3) Andere Art von kleinen Geigen:

Discant: G d a
Alt. Tenor: C G d
Bass: F C G

Ein anderes Werk, das über Geigeninstrumente berichtet, ist das des Giov. M. Lafranco: „Scintille di musica“ etc. (Brescia 1533). In diesem Werke erscheint uns zum ersten Male der Ausdruck „violino“, welcher dann später bei Michael Praetorius in dessen „Syntagma musicum“ Bd. II. 1619 in stärkerer Präcisirung erscheint.

Es heisst daselbst:

„Viola de braccio: Item Violino da brazza; wird sonsten eine Geige, vom gemeinen Volk ein Fiddel und daher de braccio genannt, dass sie uff dem Arm gehalten wird Derohalben Bass-Tenor- und Discantgeig (welche Violino, oder Violetta picciola, auch Rebechino genennet wird, seynd mit 4 Säitten; die gar kleinen Geiglein aber mit drey Säitten bezogen (uff französisch Pochetto genannt). Und demnach dieselbe jedermänniglichen bekannt, ist davon (ausser diesem, dass wenn sie mit Messings- und stälernen Säitten bezogen werden, einen stillen und fast lieblichen Resonantz mehr als die andern, von sich geben) etwas mehr anzudeuten und zu schreiben unnöthig.“ Wir sehen jedoch in dieser Ausdrucksweise des Praetorius keine scharfe Auseinanderhaltung der Viola de braccio und violino da brazza. Beide Namen erscheinen uns für ein und dasselbe Instrument gebräuchlich. In Bezug hierauf sei eine Stelle aus J. W. von Wasielewski's Buche: „Die Violine im 17. Jahrhundert“ (pag 18. angeführt), die uns Aufklärung über die Undeutlichkeit des Praetorius an dieser Stelle geben kann: „Bemerkt muss werden, dass durchaus nicht überall in Gabrielis Compositionen, wo die Bezeichnung „Violino“ steht, unsere heutige Violine gemeint ist, wie man wohl auf den ersten Blick glauben könnte. Sie findet sich bei Stimmen, die sowohl im C- und G-Schlüssel, wie auch im Altschlüssel verzeichnet sind. Für den letzteren wurde unzweifelhaft die Bratsche (Viola de braccio) gebraucht, wie einzelne vorgeschriebene Töne, die nur auf der C-Saite der Bratsche gegriffen werden können, deutlich beweisen. Offenbar hat in

solchen Fällen der Componist bei dem Worte „violino“ den Zusatz „da braccio“ weggelassen, was begreiflich erscheint, wenn man sich vergegenwärtigt, dass man in jener Zeit unter dem Ausdrucke „violino“ vielfach nicht blos diese, sondern auch die Bratsche (viola de braccio) verstand; umgekehrt findet sich mitunter auch wieder für die Violine die Bezeichnung Viola, wie z. B. der Titel eines Violinwerkes Carlo Farinas vom Jahre 1627 zeigt. Es ist klar, dass man in jener Zeit die Ausdrücke Viola und Violine noch nicht so genau unterschied, wie wir es thun. Welchem von beiden Instrumenten es indessen galt, darüber gab der vorgezeichnete Schlüssel Auskunft.“

Anschliessend an die Eintheilung der Geigeninstrumente Agricolas nach Massgabe der menschlichen Stimmen, wie vorhin angedeutet wurde, befindet sich eine wichtige und grundlegende Stelle im vorhin angeführten Buche des Hyacinth Abele, aus der hervorgeht: „Dass man damals nicht allein verschiedene Geigenarten nach dem Massstabe ihres äusseren Umfanges unterschied, sondern dass man aus jeder derselben gewissermassen eine Familie zu machen gewohnt war, die man in ihrer Gliederung dem Umfange und dem Charakter der menschlichen Stimme nachbildete. Diese Uebung hatte ihren Ursprung in der wachsenden Vervollkommnung des mehrstimmigen Tonsatzes, der seit dem 14. Jahrhundert kunstgemäss geübt wurde. Im 16. Jahrhundert trat die Musik im weitesten Sinne auf bei kirchlichen Festen und Feierlichkeiten und zwar nach der Regel im reinen Gesange an Fürstenhöfen auch wohl mit Begleitung von Instrumenten, die jedoch im Laufe dieses Jahrhunderts keine dem Gesange selbstständig und eigenthümlich gegenübergestellte war. Bei Gesängen weniger Stimmen begnügte man sich damit, einer jeden von diesen ein besonderes Instrument beizugeben; wirkten volle Chöre als gegliederte Tonmassen gegen einander, wie zumal gegen Ende dieses Zeitraumes geschah, so wurden gleichartige Instrumente eines den Chorstimmen entsprechenden Umfanges jedem einzelnen dieser Chöre gestellt, um ihn durch die eigenthümliche Klangfarbe vor den andern auszuzeichnen. Die Instrumentalmusik war damals nur der Nachhall des Gesanges, wie wohl man fast alle Instrumente schon besass, deren die Gegenwart auf so mannigfache Art sich zu bedienen weiss.“

In diesem Passus ist angedeutet worden, dass aus dem Schoosse der Vocalmusik unsere heutige absolute Instrumentalmusik hervorgegangen ist, indem man den Singstimmen zur Verstärkung und wohl auch zur sicheren Intonation

Instrumente beigab, welche im unisono begleiteten, wie wir es z. B. noch in einigen Chören der Händelschen Oratorien wahrnehmen können. Sodann aber wurden auch Vocalwerke ausschliesslich von Instrumenten, die in diesem Falle als blosses Surrogat für die Singstimmen erscheinen, zur Darstellung gebracht; wodurch den Spielern Gelegenheit zu mannigfacher Uebung im Vortrag edler und erhabener Kunstwerke gegeben war.

In Betreff des erwähnten Gebrauchs, durch welchen für die selbstständige höhere Instrumentalmusik, so zu sagen, ein vorbereitendes Studium gegeben war, haben wir sichere Kunde von der ersten Hälfte des 16. Jahrhundert ab. Nicht selten findet sich in den gedruckten Vocalwerken der damaligen Tonmeister die Bemerkung, dass sie auch für Instrumente zu brauchen seien.“ (Schon 1539 erschien in Venedig eine Sammlung Canzonen von A. Gardane und andern Tonsetzern, deren Titel die ausdrückliche Bemerkung: „Buone da cantare et suonare“ enthält). Verfolgen wir nun an der Hand des Buches von Wasielewski: „Die Violine im 17. Jahrhundert“, dem die vorhergehende Stelle entnommen ist, weiter, wie insbesondere unsere heutigen Bogeninstrumente zu der Bedeutung gelangten, die ihnen beigelegt wird.

Die hohe Bedeutung erlangten die Bogeninstrumente unzweifelhaft durch die kleine Viola (Violine), die ihrer äusseren Gestalt und Form nach, wie sie dieselbe noch heute besitzt, mit dem Anfange des 16. Jahrhunderts bekannt ist. In ihr hatte man einen Resonanzkörper gefunden, dessen einzelne Theile sich in Verhältnissen zu einander befanden, durch deren Eigenschaften jene Tonfülle, jene Intensität jene Tragkraft des Tones hervortraten, wie sie keinem Bogeninstrumente vor ihr und bis jetzt nach ihr anhafteten. Dass die Violine dem Sopran beigegeben wurde, ist mit Entschiedenheit nachzuweisen aus dem 1587 zu Venedig erschienenen „Concerto di Andrä et di Gio: Gabrieli organisti della Sereniss. sig. di Venetia continenti di Chiesa Madrigali et altro, per voci et instrumenti musicali.“ Und mit Recht bemerkt Wasielewski auf pag. 4 seines Buches: „In der That eignete sie (die Violine) sich dafür durch lang gehaltene schöne Tongebung und sopranartigen edlen Klang wie kein anderes Instrument. Wir sehen sie daher weiterhin auch von den Tonsetzern mit besonderer Bevorzugung benutzt, als Führerin der Instrumentalmusik thätig.“ Die glänzenden Eigenschaften der Violine (der Soprangeige) erklären es leicht, dass sich die Musiker fanden, die das Spiel auf ihr erweiterten durch Fortschritte in der technischen Behandlung.

„Schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts“ bemerkt Wasielewski pag. 50 „erscheint sie (die Violine) neben den Zinken (cornetti) als Führerin der Streichinstrumente in den Gabrielischen Instrumentalsätzen, welche wohl die Bestimmung hatten, während der Messfeierlichkeiten im Offertorium aufgeführt zu werden. Solche Instrumentalsätze, welche zuerst als „Canzone“ oder einfach als „Suonata“ bezeichnet wurden, erhielten um oder gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts den Namen „Sonata da Chiesa.“ Später als die Sonata da Chiesa erschien die Sonata di Camera und die Partita, für die in Frankreich der Ausdruck Suite geläufig wurde.“

Durch diese Instrumentalcompositionen wurde der Grund gelegt zu den Instrumentalformen, wie sie noch heute in unserer Kammermusik und Concertmusik bestehen: zu der Violinsonate, Streichtrio, Streichquartett und Sinfonie.

Wir sehen nun im Verlaufe des 17. Jahrhunderts die Componisten in ihren Musikwerken mehr und mehr ein befriedigendes Ensemble der musikalischen Darstellungsmittel anstreben. Wasielewski sagt auf pag. 60; „Während man bisher für die mehrstimmige Instrumentalcomposition häufig neben Saiten- auch Blasinstrumente benutzte, und sogar mitunter die Wahl zwischen beiden, namentlich in der Besetzung der Oberstimme völlig frei stellte, tritt von nun ab hauptsächlich die Familie der Streichinstrumente in den Vordergrund, womit man ein gleichmässig übereinstimmendes Colorit des Klangkörpers gewonnen hatte. Die Cornetti (Zinken) verschwinden und an ihre Stelle tritt ausschliesslich die Violine, welche dadurch eine noch allgemeinere, hingebendere Berücksichtigung finden musste. Zugleich begann mit dieser Normirung in Anwendung der Tonwerkzeuge eine künstlerisch methodische Durchbildung des Streichtrios und des Streichquartettes, jenes einheitlichen Organismus, der später als Hauptkern und Grundpfeiler des Orchesters dessen Fundamentalkraft bildet.“

Eine Persönlichkeit, die zur Klärung und Erweiterung der musikalischen Kunstform der „Sonate“, die im Laufe des 17. Jahrhunderts sich entwickelnd die Instrumentalcanzone verdrängte, im Betreff der Bogeninstrumente ausserordentlich viel beitrug, war Arcangelo Corelli (1653—1713). Er hat nicht nur das Verdienst, die formale Gestaltung des entstandenen Kunstproductes der Violin-Sonate erweitert zu haben, indem er die Vierzahl der Sätze derselben feststellte und sich bemühte durch einheitliches Colorit, welches durch die Wahl der Darstellungsmittel gewonnen wurde, einem höheren Kunstziele als seine Vor-

läufer entgegengestrebt zu haben, sondern auch das ideale Moment der Sonate, den geistigen Gehalt derselben, vor allem Andern in's Auge gefasst zu haben.

Aber erst mit Joseph Haydn beginnt die wirkliche Autorisirung der Sonate als Kunstform. Haydn war aber beeinflusst, wie wir wissen, durch Philipp Emanuel Bach's „Sonaten für Kenner und Liebhaber", von dem er selbst gesteht, „das Meiste gelernt zu haben, was er wisse" (Griesinger, biogr. Notizen über Haydn, pag. 103) und Philipp Emanuel Bach ist derjenige Deutsche, der die Instrumentalform der Italiener Meister, wie sie vorzugsweise durch Corelli und D. Scarlatti gegeben war, förderte und so den bekannten grossen Einfluss ausübte, der sich (allerdings nur in formaler Beziehung) in seiner ganzen Grösse bei seinen Nachfolgern Haydn, Mozart und Beethoven geltend machte.

Ph. E. Bach und Haydn nannten nun ihre grösseren auf der Sonatenform begründeten Instrumentalcompositionen, in denen sie alle ihnen zu Gebote stehenden Tonwerkzeuge benutzten, Symphonieen. Thun wir nun nach der Seite der Gruppirung und Zusammenwirkung der Darstellungsmittel einen Blick auf die Symphonieen, wie sie uns zuerst durch Haydn, dann durch Mozart und später durch Beethoven in der grossartigsten Weise entgegentreten, so finden wir den äusseren Apparat einer Symphonie zusammengesetzt aus Hauptgruppen von Tonwerkzeugen.

Es sind dies:

1. Die Gruppe der Bogeninstrumente.
2. Die Gruppe der Holzblasinstrumente.
3. Die Gruppe der Blechblasinstrumente.
4. Die Gruppe der krustischen Instrumente.

Betrachten wir jede einzelne Instrumentengruppe, mit Ausnahme der Gruppe der krustischen Instrumente [1]), für sich, so unterscheiden sich die einzelnen Instrumente innerhalb derselben wiederum in ihrem Tonumfange von einander. Bei jeder Instrumentengruppe bildet die Eintheilung in vier Stimmen den Hauptgrundzug, wie uns dies in dem heutigen Streichquartett, das aus Violine, Viola alta, Violoncello und Contrabass besteht, erscheint.

[1]) Die Meisten der krustischen Instrumentengruppe angehörigen Instrumente, die meistentheils Schlaginstrumente sind, sind ohne bestimmte Tonhöhe.

Unsere kleine Viola oder Violine haben wir bei Darlegung der Entwicklung der Bogeninstrumente als Soprangeige kennen gelernt. Sie führt auch noch jetzt, gleichwie der Sopran den übrigen menschlichen Stimmen praevalirt, die Bogeninstrumente an. Die Stimmung ihrer vier Saiten ist: g, d^1, a^1, e^2; der Soprangeige ist als Bassinstrument unsere Bassgeige (Contrabasso oder Violone) gegenübergestellt. Sie bildet den Bass, das Fundament der Streichinstrumentengruppe. Der Name „Contra"-Bass [1]) muss in Beziehung auf die Töne der Contraoctave gelten, die dem Contrabasse von Contra E an inne wohnen. Die Stimmung seiner Saiten ist: cE, cA, D, G.

Der Bassgeige folgt nach oben hinzu die Tenorgeige oder Violoncello. Dieses Instrument vertritt die Tenor- oder auch die Baritonstimme bei den Bogeninstrumenten des Orchesters. Nicht selten verstärkt es auch die Töne der Bassgeige in einer höheren Octave. Bernhard Romberg erhob das Violoncello zum Instrument von gleicher Bedeutung wie die Violine. Romberg wurde der Regenerator des Violoncellospieles. Er war derselbe für die Entwicklung des Violoncellospieles, der Corelli für die Entwicklung des Violinspieles war. Die Stimmung der Saiten des Violoncellos ist: C G d a. Das vierte Mitglied unserer heutigen Bogeninstrumente ist die Viola alta. (Violetta, Alto Viola, Viola di braccio, auch deutsch Bratsche genannt). Wir sind mit ihr bis zur Beweisführung unserer ersten These gekommen. Es ist nachgewiesen, dass die Gruppe der Bogeninstrumente sich im Anschluss an den Chorgesang herausbildete und sich gleich wie die menschliche Stimmengruppe (Sopran, Alt, Tenor und Bass) in Sopran-Alt-Tenor- und Bassinstrumente theilte. Wir haben ferner erkannt, wie die Violine der Oberstimme des Gesanges (dem Sopran) beigegeben wurde und allmälig den Zinken verdrängte, mit dem sie eine Zeit lang die Herrschaft theilte. Die Violine wurde der Sopran der Bogeninstrumente. Als Bass der Bogeninstrumente ist uns der Contrabass oder Violone entgegengetreten und als Tenor dieser Instrumentengruppe bestimmte sich uns das Violoncello. Vergleichen wir jetzt die Tonlagen der Bogeninstrumente Violine, Violoncello und

[1]) Herr Welcker von Gontershausen giebt pag. 105 seines oben citirten Buches folgende Erklärung über die Bassgeige, die als eine sehr äusserliche erscheint:

„Contraviolon oder Bassgeige.

Das Wort Violon ist spanisch und stammt von violon, der Name Contra mag daher entstanden sein, weil der jetzt aus vier Darmsaiten bestehende Bezug dem der Violine entgegengesetzte Benennung hat. Die Saiten der Violine heissen bekanntlich von der Tiefe zur Höhe g d a e, die der Bassgeige e a d g."

Contrabass mit derjenigen der Viola alta, deren Saiten in c g d^1 a^1 stimmen, so erscheint uns dieses Instrument als Vermittlerin zwischen Violine und Violoncello und in Anbetracht ihres Tonumfanges als Vertreterin der Altstimme im Verein der Bogeninstrumente.

Capitel IV.

Ist somit nun der Viola alta ihre Stellung und ihre Bestimmung gegeben, so soll jetzt zum Nachweis der Unzulänglichkeit der heutigen Altgeige geschritten werden. Die 2. These lautet folgendermassen:

Unsere bisherige Viola alta erfüllt ihren Zweck als Altgeige nur unvollkommen, weil dieselbe missgestalten ist, d. h. nicht nach den akustischen Principien gebaut ist.

Wir wollen die Beweisführung für die 2. These liefern:

a) durch äussere Zeugnisse, d. h. solche, die ausserhalb des Instrumentes liegen;

b) durch innere Zeugnisse, d. h. solche, die im Instrument selbst liegen.

Die aufgestellte These wird Zweiflern sogleich einleuchten, wenn sie den Tönen der meisten unserer bisherigen Altgeigen zuhören. Sollen diese lichtscheuen, dumpfen, nasalen und spröden Töne wirklich die wahren Töne der Altgeige sein? Nimmermehr! Ist nicht das leitende Princip bei Ausbildung der menschlichen Stimme Klangschönheit und Wohlklang? Und warum sollte dasselbe nicht auch beim Bau eines Musikinstrumentes z. B. beim Bau einer Geige Geltung haben?

Die möglichste Annäherung der Geigenklangfarbe an die der menschlichen Stimme soll unseres Erachtens beim Bau eines Geigeninstrumentes erstrebt werden; hat doch die vox humana diejenigen Eigenschaften aufzuweisen, die Klangschönheit und Wohlklang sind. Es ist daher zu verwundern, wenn Musiker und einige Musikschriftsteller einen näselnden Klang von der Viola alta hören wollen und gerade in diesem Näseln ein Charakteristicum für die Viola alta sehen. Schnyder von Wartensee spricht dies geradezu von der Viola aus in einer Geburtstagshymne an den Kapellmeister Guhr in Frankfurt a/M. 1830:

„Man nennt mich Frau Base,
Denn etwas sprech' ich durch die Nase,
Doch ehrlich mein' ich es und treu.
Altmodisch bin ich, meine Sitte
Ist stets zu bleiben in der Mitte,
Und nie mach' ich ein gross' Geschrei!"

Auf pag. 95 seines Buches „Ueber den Bau der Saiteninstrumente und deren Akustik" sagt Welcker von Gontershausen:

„Ihr Ton (der Viola alta) hat einen sanften Ernst, dem ein eigenthümliches Näseln einen ungewöhnlichen Reiz verleiht." pag. 57 desselben Buches des Herrn Welcker von Gontershausen ist zu lesen: „Der Ton unserer Altviola ist im Vergleich mit dem Tone der Violine schwach und abweichend in der Klangfarbe. Durch eine Erhöhung der Zargen liesse sich zwar die Tonstärke leicht vermehren, aber dadurch ginge gerade der sanfte, mit einem gemüthlichen N ä s e l n verbundene, speciell kennzeichnende Toncharakter dieses Instrumentes verloren, welcher ein Hauptvorzug für unser Orchester bildet."

Es sind diese Aussprüche nicht zu begreifen. Wir hassen das Näseln im Sprachton und erst recht im Gesange. Im Violinton wird es ebenfalls verabscheut. Warum muss nun gerade die Viola alta die Trägerin dieser Eigenschaft sein? Alles geht beim Bau eines Instrumentes auf Klangschönheit aus, allein man findet in der Behauptung des Herrn Welcker von Gontershausen ein entgegengesetztes Princip. Warum verlangt man nicht auch von der menschlichen Altstimme einen nasalen Klang? Einfach darum nicht, weil das Näseln nicht zum Sympathischen des Altklangcharakters passt und aus eben diesem Grunde ist es an der Viola alta auch unstatthaft und unpassend. Es ist daher

nicht zu verwundern, wenn die Altgeige keine Literatur aufzuweisen hat, wie z. B. die Violine und dass gerade die Sprödigkeit des Klanges der bisherigen Altgeige die Schuld ist, wesshalb sie so wenig bedeutende Executanten unter den Musikern findet. Selten wird man finden, dass Musiker dieses Instrument in der Weise pflegten, wie es der Violine zu Theil ward. Selten widmeten Musiker der Altgeige ihr ganzes Leben. Stets wurde sie als ein nebenbei gehendes Instrument angesehen, das auf Eigenartigkeit keinen Anspruch hatte. Merkwürdig aber ist es, dass schon Musiker einsahen, es könne die gewohnte Altgeige doch nicht die wahre sein; jedoch einen Versuch die aufgedeckten Uebelstände derselben zu beseitigen, war auch ihnen nicht beigefallen. So z. B. bei Hector Berlioz. Es möge aus dessen „Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes" (Paris, Schonenberger) die ganze Stelle folgen, die von der Altgeige handelt, weil in ihr auf's Entschiedenste die Klage über die heutige Altgeige geführt wird:

„De tous les instruments de l'orchestre, celui dont les excellentes qualités ont été le plus longtemps meconnues, c'est l' Alto. Il est aussi agile que le Violon, le son de ses cordes graves a un mordent particulier, ses notes aigues brillent par leur accent tristement passioné, et son timbre en général, d'une mélancolie profonde, diffère de celui des autres instruments à archet. Il a été longtemps inoccupé cependant, ou appliqué à l'emploi obscur autant, qu'inutile, le plus souvent, de doubler à l'octave supérrieure la partie de Basso. Il y a plusieurs causes à l'injuste servage de ce noble instrument. D'abord la plupart des Maitres du siècle dernier, dessinant rarement quatre parties réelles, ne savaeient qu'en faire, et quand ils ne trouvaient pas tout de suite à lui donner quelques notes de remplissage dans les accords, ils se hataient d'écrire le fatal col Basso, avec tant inattention quelquefois, qu'il en resultait un redoublement à l'octave des Basses, inconciliable, soit avec l'harmonie, soit avec la mélodie, soit avec toutes les deux ensemble. Ensuite il était malheureusement impossible d'écrire alors pour les Altos des choses saillantes éxigeant un talent ordinaire d'exécution. Les Joueurs de Viole, (ancien nom de l'Alto) étaient toujours pris dans les rebuts des Violinistes. Quand un musicien se trouvait incapable de remplir convenablement une place de Violon, il se mettait à l'Alto. D'ou il résultait que les Violistes ne savaient jouer ni du Violon ni de la Viole. Je dois même avouer que de notre temps, ce préjugé contre la partie d'Alto n'est pas entiére-

ment détruit, et qu'il y a encore, dans les meilleurs orchestres, des Joueurs d'Alto qui ne possèdent pas mieux l'art de l'Alto que celui du Violon. Mais on sent de jour en jour davantage l'inconvénient qui résulte de cette tolérance à leur égard, et peu à peu l'Alto comme les autres instruments ne sera plus confié qu'a des mains habiles. Son timbre et captive tellement l'attention qu'il n'est pas nécessaire d'en avoir dans les orchestres un nombre tout à fait égal à celui des seconds violons, et les qualités expressives de ce timbre sont si saillantes que, dans les très rare occasion où les anciens compositeurs le mirent en évidence, il n'a jamais manqué de répondre à leur attente. Ou sait l'impression profonde qu'il produit toujours dans le morceau d'Iphigenie en Tauride, où Oreste abymé de fatigue, halêtant, dévoré de remords, s'assoupit en répétant: Le calme rentre dans mon coeur! pendant que l'orchestre, sourdement agité, fait entendre des sanglots, des plaintes convulsives, donnés incessament par l'affreux et obstiné grondement des Altos. Bien que, dans cette inqualifiable inspiration, il n'y ait pas une note de la voix ni des instruments dont l'intention ne soit sublime, il faut pourtant reconnaitre que la fascination éxercée par elle sur les auditeurs, que la sensation d'horreur qui fait les yeux de quelques uns s'ouvrir plus grands en s'emplissant de larmes, sont dues principalement à la partie d'Alto, au timbre de sa 3ème corde, à son rhytme syncopé et a l'étrange effet d'unison résultant (de sa syncope de La brusquement coupée par le milieu par un autre La des basses marquant un rhytme différent.) Dans l'Ouverture d'Iphigénie en Aulide, Gluck a su les employer encore à tenir seuls la partie grave de l'harmonie, non pour produire cette fois un effet résultant de la spécialité de leur timbre, mais pour accompagner aussi doucement que possible le chant des premiers Violons et rendre plus terrible l'attaque des Basses rentrant au forté après un assez grand nombre de pauses. Sachini a fait aussi jouer la partie grave aux altos seuls dans l'air d'Oedipe: „Votre cour devient mon azyle“ sans se proposer pour but, toute fois, de préparer une explosion. Au contraire, cette instrumentation donne ici à la phrase de chant qu'elle accompagne une frécheur et un calme délicieux. Les chants des Altos sur les cordes hautes font merveille dans les scénes d'un caractère religieux et antique. Spontini, le premier ut l'idée de leur confier la mélodie en quelques endroits, de ses admirables prières de la Vestale. Mehul séduit par la sympathie qui existe entre le son des Altos et caractère rêveur de la poësie Ossianique, voulut s'en servir constamment et à l'exclusion entière des Violons dans son opéra d'Uthal. Il en

résultait, disent les critiques du temps, une insupportable monotonie qui misit au succès de l'ouvrage. Ce fut à ce sujet que Grétry sécria: Je donnerai un louis pour entendre une chanterelle! Ce timbre, si précieux quand il est bien employé et habilement uns en opposition avec les timbres des Violons et des autres instruments, doit effectivement lasser très vite; il est trop peu varié et trop empreint de tristesse pour qu'il en puisse être autrement. On divise souvent aujourd'hui les altos en premiers et en seconds; dans les orchestres comme celui de l'opéra, où ils sont en nombre à peu près suffisant, il n'y a pas d'inconvénient à écrire ainsi, dans tous les autres où l'on compte à peine quatre ou cinq altos, cette division ne peut que nuire beaucoup à une groupe instrumental déjà si faible en lui même et que les autres groupes tendent sans cesse à écraser. Il faut dire encore que la plus part des Altos dont on se sert aujourd'hui dans nos orchestres français [1]) n'ont pas la dimension voulue; ils n'ont ni la grandeur, ni conséquemment la force de son des veritables Violes, ce sont presque des Violons montés avec des cordes d'Altos. Les directeurs de musique devraient proscrire absolument l'usage de ces instruments bâtards [2]), dont le peu de sonorité décolore une des parties les plus intéressantes de l'orchestre en lui ôtant beaucoup d'énergie, surtout dans les sons graves.

Quand les Violoncelles chantent, il est quelque fois excellent de les doubler a l'unisson par les Altos. Le son des Violoncelles acquiert alors beaucoup de rondeur et de pureté sans cesser d'être prédominant. Exemple: Le Thème de l'Adagio la Symphonie en Ut mineur de Bethoven."

Berlioz, der in diesem Passus die Viola alta ein „edles Instrument" nennt, beklagt ihre geringe Klangkraft besonders in den tiefern Tönen mit vollem Recht. Hören wir einer unserer bisherigen Altgeigen zu: Ihr Klang ist spröde und klingt unterdrückt und gleich der Stimme eines engbrüstigen Wesens; ihr Klang ist nicht frei und bei den meisten Altgeigen dazu noch nasal und auf den beiden tieferen Saiten sogar röchelnd.

---

[1]) Es ist dies auch in deutschen Orchestern der Fall.

Anmerkung des Verfassers.

[2]) Siehe des ausgezeichneten Cellisten Moritz Hane manns „Aus der Musikerwelt: Leben und Schriften eines preussischen Kammermusikers." Berlin 1875. Seite 127 Die Viola. Eine Parabel.

Es wird eingesehen werden, dass diese Eigenschaften nicht der Altgeige angehören sollen und dass man es nur der Indifferenz der Spieler dieses Instrumentes für dasselbe zuschreiben muss, wenn sich dasselbe noch heutzutage in so jämmerlichen Zustande befindet.

Capitel V.

Es tritt nun die Frage an uns hinan:

Warum klingen unsere Altgeigen so spröde, nasal und dumpf?

Berlioz findet den Grund für die schlechten Eigenschaften der Altgeigen in den verfehlten Dimensionen der einzelnen Theile des Instrumentes. Berlioz drückt sich sehr allgemein aus, indem er sagt: die heutigen Altgeigen hätten nicht die Grösse wirklicher Altgeigen; uns soll aber die Weiterentwicklung dieses Gedanken, der einleuchtend genug ist, die Beweise liefern, die im Instrument selber liegen, für die 2. These.

In der Violine ist es gelungen, ein Instrument herzustellen, das alle bis dahin dagewesenen Streichinstrumente an Klangschönheit, Tonintensivität und Tragkraft des Tones übertraf. Es resultiren diese Eigenschaften einzig und allein aus dem der Violine eigenartigen Resonanzkörper. Wenn wir nun den Resonanzkörper der Violine als den mustergiltigsten für ein Bogeninstrument hinstellen müssen, wegen der aus seinen Verhältnissen resultirenden ausgezeichneten Eigenschaften, so ist es wohl naheliegend und gewiss einleuchtend, dass, da wir von der Viola alta dieselben Eigenschaften wie Klangschönheit, Intensivität und Tragkraft des Tones verlangen, für dieselbe den Resonanzkörper in dem ihrer Tonlage entsprechenden

Verhältnisse herstellen müssen. Es fragt sich jetzt: Wie gross muss der Resonanzkörper der Viola alta im Verhältnisse zur Violine sein? oder mit anderen Worten: Wie gross muss ein Instrument werden, welches in den Verhältnissen einer Violine gebaut werden soll, jedoch fünf Töne (eine grosse Quinte) tiefer steht als diese?

Die Beantwortung dieser Frage werden wir erhalten durch das Gesetz, welchem die Schwingungsverhältnisse ungleich grosser Luftmassen von ähnlicher Form unterliegen, da die Form des Resonanzkörpers der Viola alta dieselbe sein soll, wie die der Violine.

Die Schwingungszahlen verhalten sich nun umgekehrt wie zwei entsprechende Dimensionen. Ferner ist das Tonverhältniss der Viola alta zur Violine wie das der Unterdominante zur Tonica oder Grundton. Nun verhalten sich die Schwingungszahlen des Grundtons und der Unterdominante wie $1 : {}^2/_3$. Nehmen wir nun die Länge eines Violinresonanzkörpers, wie sie uns im Durchschnitt an den Instrumenten der Meister Amati, Stradivari und Guarnerius erscheint zu 13 par" an, so ergiebt sich für den Resonanzkörper der Viola alta die Länge von 19" 6"' par. Oder nach der Länge ~~Beweis~~: des Resonanzkörpers einer Violine von 12" würde derjenige einer Viola 18" par haben müssen.

Beweiss:

Grundton Volumen		Unterdominante Volumen		Unterdominante Schwingszahl.		Grundton Schwingszahl.
1	:	x	=	$^2/_3$ n	:	n

Resultat: $x = {}^3/_4$.

Auf dieses Grundprincip für die Construction einer Viola alta kann jede Theorie des Geigenbaues angewandt werden, da die Viola alta nichts Anderes ist als eine Geige in einer tieferen Tonlage.

Die Beweisführung für den 2. Theil der 2. These wäre hiemit theoretisch geliefert. Wir sind somit an den Schluss der Dissertation selbst gelangt. Es ist jetzt unsere Aufgabe zu sehen, ob diese Theorie mit der Praxis im Einklang steht. Erst wenn dieses der Fall ist, können wir unsere Aufgabe für gelöst halten und der Zweck dieser Schrift wäre auch in praktischer Hinsicht erreicht.

Heidelberg, 1875.

Nachtrag.

Zwischen dem Niederschreiben der vorgehenden Zeilen und den gegenwärtigen liegt die Zeit der Anfertigung einer Viola alta nach der Aufstellung des Verfassers dieser Schrift. Diese Altgeige wurde genau auf Grundlage des hier aufgestellten Principes nach des Verfassers eigener Anordnung und unter seiner Leitung von dem Geigenbauer Karl Adam Hörlein (Schüler des berühmten Vauchel) in Würzburg während des Jahres 1875 gebaut und befindet sich nunmehr im Besitze des Verfassers. Nachdem wir auf wissenschaftlichem Wege die wahre Altgeige gefunden haben und eingestehen müssen, dass sie allen Anforderungen, die man in Beziehung auf Klangfarbe und Tragkraft des Tones an sie stellt, gerecht wird, tritt an uns nur noch die Frage hinan: Ist nun diese neue Altgeige für den Spieler bequem zu handhaben?

Da wir das Instrument vor nus haben, brauchen wir wohl nicht mehr lange zu theoretisiren. Der Verfasser, der selber Violaspieler ist, kann es thatsächlich beweisen und der ungetheilte Erfolg, den dieses neugeborene Instrument bei seinem ersten Erscheinen in Würzburg und hier in Heidelberg bei allen Autoritäten in dieser Angelegenheit und beim Grossmeister Richard Wagner in Bayreuth fand, spricht dafür ebenfalls, dass der bisherigen technischen Behandlung der Viola alta durch die Construirung ihres richtigen Baues kein Abbruch geschehen ist. Wohl sei bemerkt, dass man nicht ohne Weiteres von der Violine zu der jetzigen Viola alta übergehen kann; sie verlangt ein ebenso eingehendes Studium wie die Violine und wie das Violoncello und es kann das Spiel auf ihr nicht mehr nur so im Vorbeigehen erlernt werden, wie es bei der bisherigen Altgeige der Fall zu sein pflegte. Kurz: die Viola alta ist jetzt ein Instrument geworden, welches in seiner Eigenartigkeit selbstständig dasteht und desshalb auch ein eigenes Studium verlangt, welches der Verfasser dieser Schrift in seinem Werke „das Studium der Viola alta“ behandelt hat.

Heidelberg, 1876.

Inhalt.

CAPITEL I. Der Name Viola.

CAPITEL II. Zeugnisse über die Existenz der Bogeninstrumente vom 9. bis zum 16. Jahrhundert.

CAPITEL III. Entwicklung der Bogeninstrumente und speciell der Viola alta bis auf unsere Zeit.

CAPITEL IV. Ueber die Unzulänglichkeit der bisherigen Viola alta.

CAPITEL V. Leitende Principien zur Herstellung der richtigen und wahren Viola alta.

Nachtrag.

Das Uebersetzungsrecht in fremde Sprachen behält sich der Verfasser vor.